

Les paradoxes du lieu

Jean-Marc Larrue

Numéro 17, printemps 1995

De la conservation à l'analyse : La leçon des archives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041230ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041230ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Larrue, J.-M. (1995). Les paradoxes du lieu. *L'Annuaire théâtral*, (17), 9–16.
<https://doi.org/10.7202/041230ar>

Les paradoxes du lieu

Si le lieu a toujours occupé une place capitale dans la pratique théâtrale, l'intérêt des chercheurs à son endroit s'est manifesté bien tardivement. Les premières réflexions marquantes sur le sujet datent de la Renaissance italienne. Elles étaient motivées, chez Palladio, Aleotti¹ et leurs collègues, par le souci de recréer la magie du théâtre antique. C'est donc par nécessité qu'ils s'intéressèrent à la structure et à l'organisation des anciens théâtres dont ils pouvaient observer les ruines en s'appuyant sur le traité *De Architectura* de Vitruve². C'est ainsi que, partant du lieu physique et de quelques éléments de théorie, ils s'efforcèrent de concevoir le lieu idéal. En dépit de leurs maladroites, de leurs conclusions et de leurs réalisations parfois curieuses, ces pionniers établirent les principes de base de l'approche historique moderne en théâtre grâce au lieu puisque leur démarche découlait de l'interprétation rigoureuse qu'ils tiraient des données dont ils disposaient alors.

Après la Renaissance, l'intérêt des chercheurs s'estompa. Non pas que le lieu cessa de jouer un rôle central dans les pratiques théâtrales, mais les historiens et les critiques ne l'abordèrent qu'accessoirement. Ils lui préféraient, et de loin, l'analyse des textes et les biographies d'artistes.

¹ Le premier a conçu le Teatro Olimpico de Vicence, terminé en 1585 par Scarmozzi; le second a construit le Théâtre Farnèse de Parme en 1618. On reconnaît en ces deux bâtiments l'annonce du théâtre dit «à l'italienne».

² Le livre V du traité est consacré au bâtiment théâtral. Marcus Vitruvius Pollio, dit Vitruve, serait mort en 26 av. J.C.

C'est là un premier paradoxe de l'histoire du lieu théâtral. Si l'on exclut la période Renaissance, on constate que, bien qu'il soit demeuré au coeur des préoccupations des praticiens, le lieu théâtral a occupé jusqu'à récemment une place tout à fait secondaire dans les recherches historiques en théâtre. Ce premier paradoxe n'a évidemment rien de fortuit. Il relève de l'influence séculaire qu'a eue sur la recherche théâtrale l'activité des littéraires.

Ce n'est que trois siècles après la construction du Teatro Olimpico que paraissent les premières études de nature historique sur le lieu et ses attributs. Si des chercheurs isolés se penchent sur le sujet dès le milieu du XIX^e siècle, c'est la Nouvelle école allemande, celle dominée par Max Herrmann et sa théorie du *Theaterwissenschaft*³ qui relance l'étude du lieu, relayée ensuite par l'École des Annales de Lucien Febvre et Marc Bloch (au début des années 30). Cet intérêt grandissant des historiens en général a entraîné une véritable réhabilitation du lieu — grâce à des concepts tels que la géophysique. Mais l'élément le plus intéressant dans ce mouvement, en ce qui concerne l'histoire du théâtre, ce n'est pas tant la volonté de redécouvrir le lieu ou de le reconstituer que le nouveau statut qu'il acquiert. Grâce à Marc Bloch⁴, surtout, et à des spécialistes du théâtre grec tel qu'Octave Navarre, le lieu théâtral revêt désormais la même valeur, possède le même statut qu'un document d'archive et devient, à ce titre, matériau d'investigation et de traitement scientifiques rigoureux. C'est un objet d'étude tout à fait sérieux, légitime.

On sait que l'histoire moderne, de l'École des Annales des Febvre, Braudel ou Bloch à la Nouvelle histoire des Le Goff, Jacques Revel ou Joseph Donohue, avait érigé en valeur suprême la découverte de la preuve-tangible-qui-confirme-l'hypothèse. Et comment pourrait-on imaginer «preuve plus tangible» d'une pratique ou d'un événement que le lieu physique qui en a été le théâtre? Ce lieu a pris d'autant plus d'importance chez les historiens, au cours des dernières

³ L'étude historique de la pratique théâtrale.

⁴ Bloch traite en détail de cette question dans son ouvrage posthume *Apologie pour l'histoire ou Méfier d'historien*, édition critique préparée par Étienne Bloch, Paris, Armand Colin, 1993, 289 p.

décennies, qu'il a une existence autonome et qu'il perdure alors que tout le reste relève de l'éphémère, du subjectif et dépend d'autre chose: le texte de la parole, le costume de l'acteur. Cette réalité facilement observable qu'est le lieu théâtral et cette obsession de la preuve tangible et objective des gens des Annales et de tous les tenants de l'Histoire nouvelle ont eu pour effet de propulser le lieu au rang de caution scientifique dont aucune recherche sérieuse en théâtre ne saurait aujourd'hui se dispenser. Il suffit pour s'en convaincre de relire le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*⁵ de Michel Corvin, l'ouvrage collectif dirigé par Daniel Couty et Alain Rey⁶ ou les grandes synthèses d'Oscar Brockett⁷ ou de Patti Gillespie et Kenneth Cameron⁸. Et dire que, il y a peine un siècle, le lieu était suspect!

Le lieu théâtral réhabilité a d'étranges qualités. Il assure, confirme, atteste. Il donne l'impression de valider parce qu'il y a dans sa pierre, sa brique ou son bois quelque chose d'immuable, de permanent qui inspire confiance. Le lieu a le don de rassurer l'historien. Il se crée entre eux une relation curieuse qui, paradoxalement, n'a rien de scientifique. L'historien le plus vigilant, le plus exigeant n'échappe pas au charme envoûtant d'un lieu réputé chargé d'histoire — vraie ou fausse — et perd, face à lui, de son acuité critique.

Ce phénomène constitue bien, en effet, un deuxième paradoxe du lieu théâtral. Réhabilité par les scientifiques pour ses vertus objectives et sa matérialité, le lieu parle d'abord aux sens et ne cesse d'émouvoir. Si le lieu théâtral se maintenait, inchangé, on n'y éprouverait sans doute guère plus que ce qu'on ressent lors de la visite d'un château ou d'une grande cathédrale. Mais le lieu théâtral a rarement la sérénité de ceux-là. Plus sujet qu'eux aux aléas des modes et du marché, le lieu théâtral a tous les attributs d'un lieu sacré sans en avoir le statut. On le transforme sans vergogne, on le recycle sans égard pour

⁵ Paris, Bordas, 1991, 940 pages.

⁶ *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1989, 257 pages.

⁷ *History of the Theatre*, Boston, Allyn and Bacon, 1976, 680 pages.

⁸ *Western Theatre - Revolution and Revival*, Londres, Collier Macmillan publishers, 1984, 578 pages.

ce qu'il a été. Parfois, on le rase, tout simplement, et il ne reste de lui qu'un trou béant dans une rue fréquentée ou une trace sur un mur mitoyen soudainement mis à nu. L'historien, pas plus qu'un autre, ne saurait rester indifférent au spectacle d'un théâtre jadis orgueilleux recyclé en centre d'affaires ou d'un palace cinématographique transformé en pharmacie d'escomptes?

Je ne connais pas d'historien de théâtre qui soit insensible à la tragédie dont tant de lieux théâtraux sont les héros bien involontaires. Or, si le lieu théâtral émeut, il a aussi pour caractéristique d'exciter l'imagination des chercheurs. Et pour cause! Car il faut beaucoup d'imagination pour reconstituer un endroit que le temps a souvent rendu méconnaissable ou qu'il a brisé. Imaginer la scène, le public, les loges. Entendre les portes s'ouvrir et se fermer, les machines s'activer, les feux de la scène grésiller; situer le trou du souffleur.

L'historien moderne fait tout pour se prémunir contre la fascination du lieu et les égarements qu'elle provoque. Mais il n'y parvient pas toujours.

Il y a quelques années, André-G. Bourassa et moi-même avons entrepris une minutieuse enquête sur les lieux de spectacles du boulevard Saint-Laurent de Montréal. Au cours de nos recherches, nous avons réussi à identifier l'endroit précis où s'était déroulée la première représentation cinématographique *en salle* au Canada, l'édifice Robillard. Nos éléments de preuve, rigoureusement contrôlés, étaient irréfutables. Tout concordait. Puis, poursuivant nos travaux, nous avons trouvé une citation — non datée — d'un entrepreneur de cinéma du début du siècle qui affirmait que la première représentation cinématographique avait eu lieu *en plein air* quelques semaines plus tôt. Les indices fournis par ce témoignage nous permirent de localiser la scène de cette première historique. Là encore, nous avons agi avec beaucoup de précautions. Le lieu est devenu une certitude. Mais la citation comportait une autre affirmation que, dans notre enthousiasme, nous n'avons pas vérifiée. Il s'agissait bien, selon l'auteur, de la première représentation cinématographique au Canada. Or rien dans nos recherches n'étayait cela et en ne niant pas cette affirmation — nous ne faisons

que la rapporter —, nous l'avons en quelque sorte accréditée⁹. Ce qui était hypothèse pour nous devint certitude pour d'autres. Le lieu transcende ainsi, parfois, la vérité chronologique.

Cet exemple nous amène à un troisième paradoxe. S'il est vrai que les murs parlent, il est aussi vrai qu'ils changent d'avis. Et il leur arrive même, à l'occasion, de dire n'importe quoi. La pierre ment parfois, ce qui n'empêche pas qu'on y croit dur comme fer!

Les lieux ne conservent pas de mémoire d'eux-mêmes. Ils se métamorphosent continuellement, parce qu'ils vivent. Et chacune de leurs métamorphoses efface la précédente de sorte qu'on ne sait jamais à quoi correspond précisément ce qu'on voit. Si au moins on disposait de documents — des plans, des factures, des contrats — qui indiquaient rigoureusement et fidèlement les dates, la nature et l'ampleur des transformations subies, on pourrait refaire l'histoire. Mais c'est rarement le cas. Pire, alors que nous ne possédons aucun document sur des opérations qui ont effectivement eu lieu, nous avons des écrits tout à fait authentifiés d'opérations qui, elles, n'ont jamais existé. Par exemple des projets d'embellissement et d'amélioration abandonnés faute d'argent ou des contrats d'entrepreneurs dûment signés mais jamais annulés. Au cours des recherches menées sur le Monument-National¹⁰, nous ne sommes pas parvenus à retrouver la trace des plans originaux de construction de la salle, par contre nous avons découvert, aux Archives nationales, des plans très détaillés de loges et de balcons — avec contrats signés et reportages journalistiques à l'appui — qui n'ont jamais été réalisés.

⁹ L'exemple porte sur le témoignage rapporté par Léon H. Bélanger (*Les Ouïmetoscopes*, Montréal, VLB Éditeur, 1978, p. 18-19). Selon Léo-Ernest Ouimet, la première représentation au Canada aurait eu lieu sous une tente qui servait de beuglant à l'Hôtel Saint-Laurent, à quelques pas de l'endroit où avait été projeté le premier film en salle. Nous avons retrouvé la cour où était installé le beuglant, effectivement à côté de l'édifice Robillard (Voir Bourassa et Larrue, *les Nuits de la «Main»*, Montréal, VLB Éditeur, 1993, p. 71).

¹⁰ L'occasion en était la restauration du bâtiment. Le résultat de ces recherches a paru chez HMH Hurtubise sous le titre *Le Monument inattendu — Le Monument-National de Montréal* en 1993).

Ce qui est vrai du Monument-National l'est de la plupart des lieux théâtraux existants. Leur propre histoire est terriblement lacunaire. Faute de certitudes sur les dates et en l'absence de précisions sur la nature des transformations qu'on y a apportées, on ne peut que se lancer dans des conjectures sur l'état de la salle et de la scène lors d'une production donnée.

Si les lieux se contentaient de ne pas avoir de mémoire, ce serait un moindre mal. Le chercheur ferait pour eux la même chose qu'il fait avec n'importe quel témoignage ou vestige. Mais le pire, c'est que les lieux s'inventent parfois une mémoire, de toutes pièces. C'est là le quatrième paradoxe du lieu théâtral.

On sait que tous les lieux d'un âge vénérable, et surtout les théâtres, renferment un fantôme. La question est de savoir qui sont ces fantômes. Il s'agit généralement d'un acteur ou d'une actrice qui y a joué. Mais ce fantôme est plus qu'une métaphore.

Quand j'ai commencé mes recherches sur le Monument-National, j'ai été étonné de constater que, selon une croyance très répandue, Sarah Bernhardt avait joué dans la salle Ludger-Duvernay. Cette croyance, dont on ignore l'origine, détaillait les péripéties vécus par Sarah au Monument en s'appuyant sur des éléments propres au lieu. Entre autres témoignages de ce moment mémorable, il y avait la «loge Sarah Bernhardt» située sur la scène même du Monument. On ne sait pas précisément quand avait été bâtie cette cabine, qui semblait aussi vieille et usée que le plancher de la scène, mais on sait pourquoi elle se trouvait là. Sarah avait été amputée d'une jambe et se déplaçait difficilement à la fin de sa vie. Elle aurait donc réclamé qu'on lui construise une loge sur scène parce qu'il lui aurait été difficile de monter les petits escaliers qui menaient des loges habituelles — situées sous la scène — aux coulisses. Tout cela était fort vraisemblable. La rumeur ne s'embarrassait évidemment pas de considérations chronologiques. Si Sarah Bernhardt a effectivement été amputée, c'est bien après sa présumée visite au Monument (qui était prévue en 1905). Quant à la fameuse

loge, ce n'était en fait qu'une cabine de régisseur construite au cours des années 40¹¹.

En octobre 1994, je faisais une visite commentée du Monument-National. Une dame qui participait à la rencontre se leva et confia avec émotion que c'est au Monument-National qu'elle avait vécu son plus grand moment de théâtre. Il s'agissait bien sûr de Sarah. La dame décrivait avec détail le jeu de Sarah et la scénographie du spectacle! Elle le revivait, pointant même du doigt le siège où elle était assise. Personne ne parvint à la convaincre que les événements dont elle parlait s'étaient déroulés au His Majesty's de Montréal.

J'étais là quand les ouvriers ont détruit la «loge Sarah Bernhardt». L'historien triomphait en moi, mais j'éprouvais un étrange malaise, comme un vague sentiment de honte. Et j'imaginai les milliers de visiteurs qui, chaque année, seraient venus au Monument-National se recueillir devant la «Loge à Sarah»¹² si nous l'avions conservée. Pour accréditer la chose, nous aurions pu en reconstituer l'ameublement et l'aménagement. On aurait même pu y afficher des photos d'archives et la tapisser de coupures de presse ou de lettres enflammées d'admirateurs. Avec le temps, un historien intuitif aurait sûrement trouvé dans la correspondance, les confidences ou les mémoires de Sarah un passage où elle évoquerait ce lieu simple avec affection et nostalgie. Mais, par respect pour la vérité historique, la loge a été détruite.

En assistant à la démolition de cette cabine démunie et austère, je réalisais tout ce qu'il y a d'assassin dans la pratique de l'historien. Faire l'histoire d'un lieu qui a une histoire, c'est souvent défaire une histoire plus belle encore mais surtout plus satisfaisante et plus utile que la réalité avérée. L'historien, dans un

¹¹ La cabine a été démolie lors des travaux de réaménagement de la scène en 1992.

¹² Comme des centaines de milliers de personnes vont chaque année admirer la cellule d'Edmond Dantès et voir de leurs propres yeux, dans la paroi du château d'If, le trou qu'il n'a pas creusé. Alexandre Dumas père a d'ailleurs été surpris autant que charmé lorsqu'il a constaté qu'un gardien de l'endroit, admirateur de Monte Cristo, avait pris l'initiative de percer ce faux trou désormais célèbre.

lieu, c'est un peu le professeur Nimbus qui chasse les dieux et le rêve. Qui y gagne vraiment?

En regardant ces planches tomber sous le coup des masses, je me disais que ce lieu si paradoxal, ce lieu qui fascine et qui trompe, confronte l'historien à ses propres limites et soulève la question de son utilité.